NÍVEIS DE ORGANIZAÇÃO NA MÚSICA CATÓLICA DOS SÉCULOS XVIII E XIX: IMPLICAÇÕES ARQUIVÍSTICAS E EDITORIAIS

Paulo CASTAGNA*

CASTAGNA, Paulo. Níveis de organização na música católica dos séculos XVIII e XIX. I COLÓQUIO BRASILEIRO DE ARQUIVOLOGIA E EDIÇÃO MUSICAL. Mariana, Coordenadoria de Cultura e Artes da UNI-BH, Secretaria de Estado da Cultura de Minas Gerais, Fundação Cultural e Educacional da Arquidiocese de Mariana, 18 a 20 de julho de 2003. Mariana: Coordenadoria de Cultura e Artes da UNI-BH, Secretaria de Estado da Cultura de Minas Gerais, Fundação Cultural e Educacional da Arquidiocese de Mariana, 2004. (no prelo)

RESUMO. Neste trabalho pretende-se, inicialmente, discutir a diferença entre Unidade Documental e Unidade Musical na música religiosa manuscrita dos séculos XVIII e XIX presente em acervos brasileiros e, posteriormente, estudar os níveis de organização de cada uma dessas unidades. Para a primeira dessas unidades serão discutidos os níveis de Grupo, Conjunto e Parte, enquanto para a segunda os níveis de Unidade Cerimonial, Unidade Funcional e Seção, além do nível mais complexo de Unidade Musical Permutável. Tais conceitos possuem implicações arquivísticas, musicológicas e editoriais, sendo já aplicados na reorganização e catalogação de alguns acervos brasileiros. Essas idéias serão particularmente discutidas em relação à música para a Quaresma (principalmente a Semana Santa), justamente aquela que apresenta os problemas mais complexos em relação aos níveis de organização.

1. Introdução

No tratamento dos acervos brasileiros de manuscritos musicais e, especialmente, nos catálogos até agora publicados, vêm surgindo vários problemas de ordem metodológica, referentes aos critérios de individualização das unidades documentais e das unidades musicais. Embora este trabalho esteja mais voltado à discussão dessas questões dentro da arquivologia musical, tais aspectos possuem profundas implicações na musicologia e na edição musical, especialmente na segunda, uma vez que a edição de uma obra necessariamente a individualiza, seja qual for o critério adotado.

Em outras palavras, trata-se de responder a duas distintas questões: 1) qual a diferença entre *composição musical* e *manuscrito musical*; 2) onde começa e onde termina uma composição musical. Embora tais problemas mereçam uma discussão semelhante no âmbito da música profana, é em torno da música religiosa que surgem as principais questões relacionadas aos critérios de individualização e que, portanto, nortearão este trabalho.

---

* Instituto de Artes da UNESP (São Paulo - SP).

Em 1999, no III Simpósio Latino-Americano de Musicologia, já havia me referido a seis questões metodológicas que permeavam a organização e catalogação de música religiosa dos séculos XVIII e XIX em acervos brasileiros de manuscritos musicais, a saber:[1]

1) a concepção de obras "cristalizadas" no momento de sua composição
2) a concepção de um manuscrito "original"
3) a função cerimonial das composições
4) a unidade funcional nos manuscritos
5) a utilização de frontispícios de manuscritos ou designações funcionais como títulos das composições
6) a necessidade de atribuição autoria às composições

Em 2000, expandi o quarto item em minha tese de doutorado,[2] o que permitiu o estabelecimento de critérios de catalogação baseados em níveis de organização documentais e musicais que, depois de terem sido aplicados pela primeira vez na organização da Série manuscritos Musicais Avulsos dos Séculos XVIII e XIX do arquivo da Cúria Metropolitana de São Paulo, que passaram a ser utilizados na reorganização e catalogação da hoje denominada Coleção D. Oscar de Oliveira do Museu da Música de Mariana.

Foi durante esse processo de reorganização e catalogação, no qual adotamos, entre outros, os critérios do RISM - *Répertoire International des Sources Musicales* - que se percebeu que tais normas foram idealizadas com base principalmente na música profana e que, portanto, não resolvia boa parte dos problemas verificados na música religiosa. O fato de o RISM ser um projeto europeu também acarreta várias limitações em sua utilização, uma vez que suas normas não atendem as características específicas dos manuscritos brasileiros.

A solução de tais problemas começou a surgiu apenas quando foi levada em consideração a existência de níveis de organização documental e musical implícitos no material catalogado. Em função da pequena divulgação que tiveram até agora os critérios de catalogação baseados nos níveis de organização, mas também de sua própria

[1] CASTAGNA, Paulo. Reflexões metodológicas sobre a catalogação de música religiosa dos séculos XVIII e XIX em acervos brasileiros de manuscritos musicais. III SIMPÓSIO LATINO-AMERICANO DE MUSICOLOGIA, Curitiba, 21-24 jan.1999. *Anais*. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 2000. p.139-165.

[2] CASTAGNA, Paulo. O *estilo antigo* na prática musical religiosa paulista e mineira dos séculos XVIII e XIX. Tese (doutorado). São Paulo: Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo, 2000. 3v.

necessidade de discussão e aperfeiçoamento, parece-me oportuno voltar a abordá-los, agora de forma um pouco mais aprofundada.

Para a discussão sobre os níveis de organização, a primeira tarefa é o estabelecimento da diferença que existe entre *manuscrito musical* e *composição musical*. O manuscrito musical é um suporte físico, um documento,[3] que não possui necessariamente uma única obra, nem uma obra completa e, muitas vezes, não possui música de um único autor.

Existem muitos casos em que um determinado documento, pelo intenso manuseio e desgaste, rasga-se ao meio ou suas folhas se desprendem, porém somente uma das duas metades é encontrada. Trata-se, então, de um documento, ou de meio documento? E se, porventura, a metade perdida é localizada, as duas metades, que poderiam ter sido consideradas dois documentos, ao juntar-se tornam-se um único documento? E ainda mais, se duas folhas com duas obras diferentes são juntadas e costuradas, temos um único documento ou um documento “duplo”?

Por essas razões, não existe, principalmente na música religiosa, uma necessária identidade entre *composição* e *manuscrito musical*. Em lugar dessa identidade, é fundamental reconhecer a existência de duas categorias arquivísticas distintas em um mesmo objeto: uma delas é o manuscrito, o documento, o suporte físico, enquanto a outra é a composição, a peça, a obra musical. Confundir as duas categorias é o mesmo que confundir o barco com o barqueiro, o cavalo com o cavaleiro, o piloto com o carro.

Explorando essa analogia, para participarem de uma corrida automobilística, piloto e carro necessitam estar associados, mas possuem particularidades bastante distintas. Além disso, alguns pilotos podem usar seus carros titulares ou suas cópias (denominadas carros-reserva), sem contar o fato de poderem trocar de equipe e passar a pilotar um carro de marca diferente. Mas apesar dessas trocas, o piloto sempre mantém sua individualidade enquanto piloto, sempre será reconhecido por essa individualidade e sempre será chamado pelo mesmo nome. Nessa analogia, o piloto equivale à composição e o carro equivale ao manuscrito. Assim, a relação dos participantes de uma determinada corrida pode ser feita pelo nome do piloto ou pelo número do carro, assim como de um determinado acervo podem ser relacionados os manuscritos musicais ou as composições que estes contêm.

[3] *Documento*, neste trabalho, é qualquer manuscrito, musical ou não, que perdeu o significado funcional e assumiu significado histórico.

Assumindo, portanto, a existência dessas duas categorias, acredito que o catálogo de um acervo de manuscritos musicais possa ser realizado a partir de duas visões distintas: 1) um catálogo de manuscritos; 2) um catálogo de obras. Como essas duas categorias, apesar de sua distinção, manifestam uma inevitável dependência, uma vez que não existe obra escrita sem um suporte, e um suporte sem música não fará parte de um catálogo musical, é perfeitamente possível produzir um catálogo de manuscritos que explicite as obras que cada um deles possui, assim como um catálogo de obras que indique com precisão quais os manuscritos em que tais obras foram registradas.

De maneira geral, os catálogos de obras religiosas que têm sido publicados no Brasil desde a década de 1960 misturam as duas categorias, apresentando unidades de descrição que ora se referem à obra e ora se referem ao documento ou manuscrito. Essa indecisão metodológica, que somente corrobora a existência das duas categorias, transfere para o consulente um problema que o arquivista ou musicólogo não consegue resolver, criando uma confusão às vezes insolúvel sem a consulta das próprias fontes.

2. Níveis de organização documental

O copista que registrava música manuscrita para um coro, não estava, necessariamente, preocupado com a unidade composicional do manuscrito. Existia uma praticidade na organização de tais cópias, que nem sempre resultava na individualização das composições ali presentes. Observe-se que não está em discussão, aqui, a tipologia das fontes manuscritas (autógrafos, apógrafos, apócrifos, cópias, etc.), mas sim os seus níveis de organização, pelos quais se pode saber o que está contido no que e o que contém o que.

O conceito de nível de organização aqui utilizado está baseado nos assim denominados níveis de organização biológica. Tais níveis representam conjuntos que contêm conjuntos menores, os quais contêm conjuntos ainda menores, em uma progressão teoricamente infinita. Para os biólogos, todos os serem vivos estruturam-se em níveis de organização, de tal maneira que célula, tecido, órgão, sistema e organismo constituem cinco níveis de organização, citados do menor para o maior, enquanto células, organelas celulares, moléculas, átomos e partículas subatômicas também constituem cinco níveis de organização, agora citados do maior para o menor.

Assim, no plano arquivístico-musical, é possível reconhecer três níveis básicos de organização, do mais simples para o mais complexo:

1) partes
2) conjuntos
3) grupos

A *parte* é um documento com música para uma única voz, instrumento ou *naipe* (conjunto de vozes ou instrumentos) e não deve ser confundido com *partitura*. No caso de *naipes* (geralmente instrumentais), como o das flautas, trompas, oboés, etc., o documento pode eventualmente conter música para dois ou mais instrumentos, mas continuará a ser denominado *parte*. Quando a parte contiver música para um *naipe*, as siglas empregadas podem indicar, em algarismos romanos unidos por hífen, o número de instrumentos. Para uma parte com duas flautas (flauta I e flauta II), por exemplo, a sigla adotada pode ser fl I-II, mas no caso de partes separadas de flauta I e flauta II, a melhor referência é fl I, fl II. Existem casos em que um manuscrito musical não está organizado em partes, mas sim em uma *partitura*, que passa a ser o seu menor nível de organização documental.

O *conjunto*, por sua vez, é uma unidade documental correspondente à totalidade das partes vocais e/ou instrumentais referentes à(s) mesma(a) obra(s), elaboradas por um mesmo copista e em uma mesma época. O *conjunto* é o sistema básico de referência na classificação dos documentos musicais, podendo ser aplicado também a uma *partitura*, caso especial em que se fundem dois níveis de organização.[4] Para acentuar sua precisão, pode ser usado na forma *conjunto de partes*. As siglas que estão sendo adotadas na numeração dos conjuntos são C-1 (conjunto 1), C-2 (conjunto 2), etc., empregando-se C-Un para designar o conjunto único.

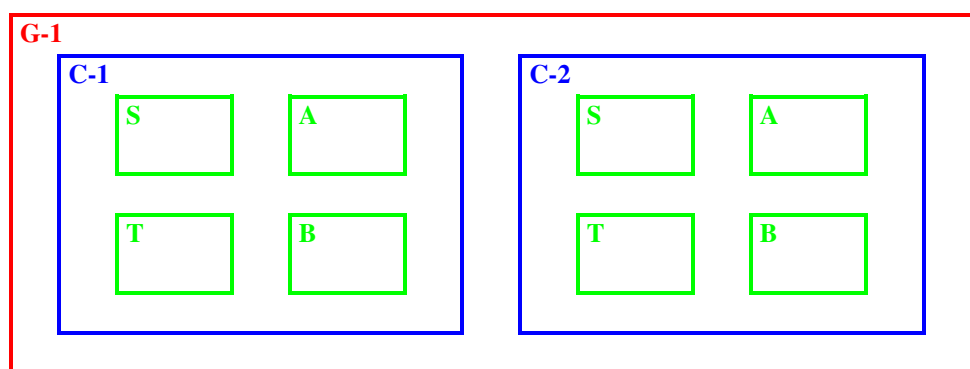
O *grupo*, finalmente, é uma reunião de *conjuntos* que possuem a mesma música, ou de conjuntos que compartilham obras entre si, podendo ter ainda outras características comuns (para acentuar sua precisão, pode ser empregado na forma *grupo de conjuntos*). Um grupo pode até reunir conjuntos copiados pelo mesmo copista, porém em épocas diferentes, ou que exibam características documentais muito diferentes.

É somente pelo reconhecimento desses níveis de organização documentais que se pode, por exemplo, separar e indicar com precisão as diferentes cópias - e, portanto, conjuntos - que contêm uma determinada obra, cada um deles com seu copista, seu local

[4] A *partitura* é um documento musical, no qual as partes vocais e/ou instrumentais estão superpostas, permitindo a apreciação da música como um todo, como é freqüente, por exemplo, entre os autógrafos preservados de André da Silva Gomes em São Paulo e José Maurício Nunes Garcia no Rio de Janeiro.

de cópia, sua data, seu título ou frontispício. A reunião de todos esses conjuntos que contêm a mesma obra ou as mesmas obras é, portanto, o grupo, que representa a maior unidade de descrição documental em um catálogo.

Para facilitar a visualização desses níveis de organização, podemos representá-los no diagrama 1, no qual as partes aparecem dentro dos conjuntos e os conjuntos dentro dos grupos.

Diagrama 1. Níveis de organização documental (G = Grupo; C = Conjunto; P = Parte)

Em um sistema baseado na utilização de partes vocais e instrumentais, o conjunto é o resultado da elaboração de todas as partes de uma obra por um determinado copista, independente de terem sido essas partes compostas pelo autor da obra ou acrescentadas por esse copista. O que o arquivista tem diante de si é um conjunto de partes elaboradas pelo mesmo copista na mesma época, que, além da música composta por um determinado autor, reflete os acréscimos, supressões e demais interferências do copista.

O grupo, por sua vez, inicialmente resultou da elaboração de novos conjuntos, a partir da cópia de conjuntos mais antigos, pelo mesmo copista ou por copistas diferentes. Sua função foi a de copiar música pertencente a outra pessoa, com a finalidade de usá-la profissionalmente, ou então renovar um conjunto envelhecido e danificado, pertencente a uma mesma pessoa, ou até mesmo produzir cópias de uma música para venda ou presente. Às vezes conjuntos diferentes de uma mesma obra, elaborados por copistas diversos em diferentes locais e épocas acabaram sendo juntados por um determinado músico ou mesmo pelo arquivista, figurando lado a lado em um determinado acervo, dentro do mesmo grupo. Existe até mesmo o caso de peças cujas partes foram copiadas por discípulos de um determinado mestre e posteriormente

juntadas por este, como parece ter ocorrido em papéis do Grupo de Mogi das Cruzes, cópias de composições predominantemente portuguesas elaboradas em Mogi das Cruzes (SP), provavelmente na década de 1730.[5]

Minha opinião, na organização dos acervos de manuscritos musicais, tem sido a de reunir, sempre que possível e conveniente, os conjuntos pertencentes a um mesmo grupo dentro de um determinado fundo documental, pois esse arranjo permite maior praticidade na consulta dos documentos. Muitas vezes, os antigos proprietários de arquivos musicais já possuíam o costume de justapor conjuntos diferentes com as mesmas obras e até de costurar conjuntos diferentes, criando grupos de conjuntos em um arquivo ainda funcional. Em casos mais raros, apenas uma parte de um conjunto era substituída por uma nova cópia, obrigando o arquivista a posicioná-la em um segundo conjunto, apesar de, funcionalmente, ter sido mantida pelo músico junto ao primeiro conjunto.

Obviamente, na organização de um acervo de manuscritos musicais é fundamental atentar-se ao princípio de respeito aos fundos, mas quando não existe uma ordem intencional, ou quando os documentos estão visivelmente embaralhados, o organizador deve reunir e descrever os conjuntos correspondentes a um mesmo grupo, dentro de um determinado fundo documental, para dar ao acervo uma organicidade e uma praticidade de consulta que o mesmo não possuía antes dessa organização. Evitar a reunião dos conjuntos em um mesmo grupo dentro de um mesmo fundo não é um procedimento ético nem científico, mas um desvio metodológico, sem qualquer fundamentação prática ou teórica.

3. Níveis de organização musical

Independente dos níveis de organização documental, a música religiosa católica, nos séculos XVIII e XIX, foi nitidamente estruturada em pelo menos três níveis de organização musical, do maior para o menor, embora adiante mencionarei a existência de mais dois:

1) Unidade cerimonial ou “ofício”
2) Unidade funcional

---

[5] CASTAGNA, Paulo. Uma análise codicológica do Grupo de Mogi das Cruzes. IV ENCONTRO DE MUSICOLOGIA HISTÓRICA, Juiz de Fora, 21-23 de julho de 2000. *Anais*. Juiz de Fora: Centro Cultural Pró-Música; Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2002. p.21-71.

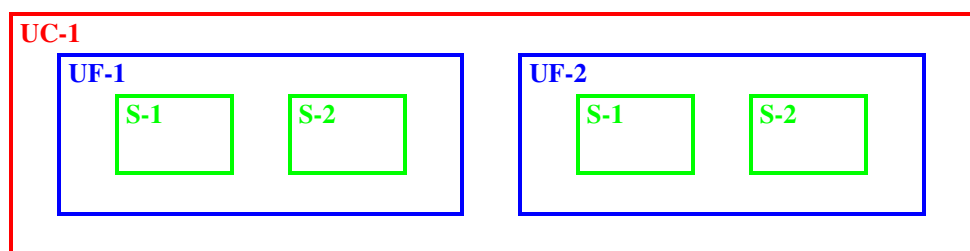
3) Seção

A *Unidade cerimonial* designa a cerimônia ou ofício religioso (e a música para ela escrita) que possui uma unidade intrínseca, tal como prescrita em um livro litúrgico ou cultivada por tradição, no caso de cerimônia paralitúrgica. Exemplos litúrgicos são a Missa de Quinta-feira Santa, as Matinas de Sexta-feira Santa e as Laudes do Sábado Santo, enquanto exemplos paralitúrgicos são a Procissão dos Passos da Quaresma, a Novena de Nossa Senhora da Conceição e a Encomendação de Almas.

A *Unidade funcional* designa cada um dos textos de uma *unidade cerimonial* (e a música para eles escrita) que possuem uma unidade intrínseca e uma denominação específica, de acordo com os livros litúrgicos ou com a tradição, no caso de unidade paralitúrgica. Exemplos litúrgicos são o Intróito, o *Kyrie*, o *Gloria* e o Gradual da Missa, uma Antífona, um Salmo, uma Lição e um Responsório de Matinas, enquanto exemplos paralitúrgicos são cada um dos Motetos da Procissão dos Passos, o Invitatório, o Hino, a Antífona e cada uma das Jaculatórias das Novenas.

A *Seção* designa a música e o texto correspondente aos menores trechos de uma *unidade funcional*. As seções geralmente estão divididas, nos manuscritos, por barra dupla (pode ocorrer barra simples no cantochão) e podem corresponder a frases, versículos, metades de versículos, estrofes, ou mesmo a todo o texto de uma *unidade funcional*. Cada *seção* pode conter uma única palavra ou dezenas delas. Exemplos (referem-se aos textos e sua música): "*Jesum Nazarenum*", das Turbas da Paixão de Sexta-feira Santa; "*Pupilli facti sumus*", dos Versículos da primeira parte da Procissão do Enterro de Sexta-feira Santa; "*Jesu Redemptor omnium*", do Hino das Vésperas do Natal; "*Gloria Patri, et Filio, et Spiritui Sancto*", da Doxologia dos Salmos de Horas Canônicas.

Assim, podemos novamente utilizar um exemplo gráfico para representar os níveis de organização musicais (diagrama 2).

Diagrama 2. Níveis de organização musical em composições religiosas dos séculos XVIII e XIX (UC = Unidade cerimonial; UF = Unidade Funcional; S = Seção)

Atrás, informei que existiam mais dois níveis de organização. Um deles possui uma definição muito simples: em alguns casos, existe um nível superior ao da Unidade Cerimonial ou Ofício, quando dois deles são justapostos pela eliminação do tempo que existiria entre as duas cerimônias, gerando o que aqui denominarei super-ofício. É o caso do *Ofício e Missa de Domingo de Ramos* (resultado da justaposição do Ofício de Ramos e da Missa de Ramos), dos *Ofícios de Trevas* do Tríduo Pascal (resultado da justaposição das Matinas e Laudes desses três dias) e da *Missa e Vésperas* de Quinta-feira e do Sábado Santo (resultado da justaposição da Missa e das Vésperas desse dia). Esses super-ofícios surgiram da dilatação temporal de determinadas cerimônias, sendo conhecidos nos próprios livros litúrgicos respectivamente como *Officium et Missa in Dominica Palmarum*, *Officium Tenebrarum* e *Missa et Vesperis*.

O quinto e último nível de organização é, sem dúvida, o mais complexo de todos e está ligado ao conceito de obra, destinado a definir onde começa e onde termina uma composição musical dentro de uma cerimônia religiosa. Como a definição desse nível não é nada simples, teremos de levantar alguns problemas até chegar à formulação dessa proposta metodológica.

Na música profana, essa questão não é um dilema. É bem mais simples definir o início e o final de uma sonata, de uma sinfonia, de uma canção, de uma variação, de uma dança, embora esse problema possa surgir em relação a um prelúdio e fuga, a uma suíte e a uma ópera, por exemplo. Um prelúdio e fuga está constituído de duas obras distintas ou corresponde a uma única composição com duas unidades musicais em um nível de organização inferior? Uma suíte, com todas suas danças, é uma única composição ou um conjunto de obras diferentes? Uma ópera pode ser descrita como um grande conjunto de composições distintas em forma de abertura, recitativos, árias, cabaletas, duetos, trios, coros e interlúdios?

O grau de complexidade dos problemas acima apresentados, entretanto, ainda é muito pequeno na música profana, frente ao da música religiosa. Observe-se, por exemplo, as seguintes questões: em uma Missa, o que é uma composição, o conjunto da música utilizado para todos os textos dessa cerimônia, ou cada uma de suas unidades funcionais, como Kyrie, Gloria, Gradual, Ofertório, etc.? E quando o Gloria é dividido em segmentos distintos e de caráter independente, como o *Gloria*, *Laudamus*, *Gratias*, *Domine Deus*, *Qui tollis*, *Qui sedes*, *Quoniam* e *Cum Sancto Spiritu,* seria cada um deles uma composição distinta? Precipita-se quem responde *não* a essas questões, pois existem muitos manuscritos em acervos brasileiros que contêm apenas um *Laudamus*, por exemplo, que não aparece no interior de nenhum outro *Gloria*, devendo ser considerado, portanto, uma composição única e independente, em termos musicais.

Continuando a levantar questões com base na suposição acima formulada, imagine-se que o *Laudamus* de um determinado compositor tenha sido descrito como uma obra autônoma, mas que no acervo surgiu um *Domine Deus* do mesmo autor, que utiliza os mesmos motivos melódicos, rítmicos e harmônicos do trecho anterior, caracterizando o fato de terem sido compostos para integrar o mesmo *Gloria*. Se os dois trechos foram concebidos como duas obras diferentes, o que representaria, então, a reunião dessas peças, já que foram conjuntamente concebidas pela mesma pessoa para a mesma unidade funcional: uma super-obra, uma obra dupla? O que deve ser considerado, portanto, a composição autônoma: a *Missa*, o *Gloria* ou o *Laudamus*?

Observe-se, portanto, que já estamos diante de três níveis diferentes de organização, cujo reconhecimento nem chega a ser uma novidade. Essa divisão do *Gloria* em trechos ou segmentos diferentes recebeu um pertinente comentário do musicólogo português Ernesto Vieira, em 1899, que vale a pena transcrever:

> "*A parte musical que na Missa festiva ou solene se designa especialmente com o nome de Missa, compreende os* Kyries *e a* Gloria. *Esta última compõe-se do cântico* Gloria in excelsis Deo *e de diversas frases curtas exprimindo louvor* (Laudamus), *prece* (Qui tollis) *e exaltação* (Quoniam).
>
> *Estas três diferentes expressões da* Gloria *indicam a sua divisão em três peças de diferente caráter; mas os compositores italianos nas grandes Missas de estilo teatral, para obterem maior número de trechos, retalham todas as frases, fazendo da* Gloria *um ato de ópera, com árias, coros, duetos, etc. É também uso antigo e tradicional fazer, nas Missas*

> *de grande aparato, uma extensa fuga no final, com a letra:* Cum sancto spiritu in gloria Dei Patris. Amen."[6]

Um interessante documento eclesiástico brasileiro, a *Pastoral coletiva* de 1910, foi explícita ao proibir a divisão das Missas em peças independentes, como normalmente ocorria nas composições dessa espécie desde o final do século XVIII. Observe-se a precisão da terminologia adotada e a analogia com o exemplo anterior:

> "*Devem ser quanto antes proscritas e substituídas, porque estão por si mesmas reprovadas e condenadas, todas as Missas que não conservam a unidade de composição própria do texto.*
>
> *Tais são as missas, cujas partes do* Gloria *ou do* Credo *como, por exemplo, o* Laudamus, *o* Gratias agimus, *o* Domine Deus, *o* Incarnatus, *etc., são compostas por números separados, de modo a formarem por si sós uma composição à parte, que pode ser destacada e substituída por outra de igual jaez.*"[7]

Para colocar mais lenha na fogueira, como é possível definir a Missa enquanto uma única composição, quando seus trechos polifônicos eram entremeados por inúmeras passagens em cantochão, entoadas por coros e solistas e compostas por vários autores a partir da Idade Média? Seria, então, a Missa, um tipo de composição semelhante a uma esponja, que permite a infiltração de outras composições em seus interstícios, ou a Missa é constituída de um conjunto de composições que se integram em uma unidade cerimonial?

Se as questões acima levantadas já se mostram complexas em relação à Missa, o que dizer, então, das Matinas, das Laudes, das Vésperas, da Procissão dos Passos da Quaresma, das Encomendações Fúnebres, das Novenas, Trezenas, Setenários e muitos outros gêneros católicos - ou melhor, unidades cerimoniais -, tal como acima formuladas? Um exemplo paulista pode ser interessante, neste caso. Existe, no Arquivo da Cúria Metropolitana de São Paulo, um interessante conjunto manuscrito de 1878 com música do compositor tietense Vicente Antônio Procópio (fl.1867-1878) para as cerimônias públicas dos principais dias da Semana Santa (Domingo de Ramos e Tríduo Pascal), em partes de SATB, violinos I e II, baixo, pistom I em dó, clarinetes I e II em

---

[6] VIEIRA, Ernesto. *Diccionario musical*; [...]. 2 ed, Lisboa: Typ. Lallemant, 1899. p.348. Grifos meus.

[7] PASTORAL collectiva dos Senhores Arcebispos e Bispos das Provincias Ecclesiasticas de S. Sebastião do Rio de Janeiro, Marianna, S. Paulo, Cuyabá e Porto Alegre communicado ao clero e aos fieis o resultado na cidade de S. Paulo de 25 de setembro a 10 de outubro de 1910. Rio de Janeiro: Typographia Leuzinger, 1911. n.3, p.640-645. Grifos meus.

dó.[8] Trata-se toda essa música de uma única obra? Em caso negativo, onde começa e onde termina cada composição?

Nem sempre essas dificuldades têm sido abordadas em toda sua complexidade, existindo uma certa tendência, tanto no Brasil quanto no exterior, em uma definição de obra teoricamente pouco fundamentada, além da tendência de se tratar a música religiosa com critérios próprios da música profana. Um exemplos importante é a utilização de títulos uniformes como títulos da composição, tal como recomendado pelo RISM,[9] o que gera inúmeros problemas de referência e uma dificuldade de compreensão do real significado da obra. Às composições católicas é insuficiente dar um título uniforme como ocorre na música profana. Assim como uma pessoa precisa ter um nome e um sobrenome, para um registro preciso, uma composição religiosa deve ser designada por seu *incipit* literário e por sua função cerimonial, como, por exemplo: *Astiterunt reges terræ* (Primeira Antífona das Matinas de Sexta-feira Santa), *Christus factus est* (Antífona final das Laudes do Tríduo Pascal), *Te Deum laudamus* (Hino de Ação de Graças). A inversão da posição do *incipit* literário e da função cerimonial na referência à obra é possível, mas a utilização de somente uma delas em um catálogo dificulta a localização da obra e não permite uma rápida apreciação de seu significado.

Outro problema ligado a essa tendência é a divisão das composições em *movimentos*, utilizando-se, para isso, os andamentos. Ora, o conceito de *movimento*, enquanto parte de uma obra, está essencialmente ligado à música instrumental, especialmente àquela cujas partes não possuem caráter pré-determinado (como as partes de um concerto, ou os prelúdios e fugas), podendo ser definido como "*parte auto-suficiente de uma composição instrumental extensa, como uma sinfonia, concerto ou sonata.*"[10] Esse conceito de *movimento*, que entra na história da música no século XVII, especialmente ligado às sonatas, não tem uma aplicação garantida na música religiosa: nas sonatas, concertos e sinfonias existem movimentos, mas na música religiosa católica existem Antífonas, Responsórios, Lições, Salmos, Hinos, Cânticos, Graduais, Tractos, etc., ou seja, unidades funcionais. Por isso, já nas pastorais brasileiras do século XVIII eram citados segmentos de obras religiosas, mas esses eram referidos por meio de

---

[8] AMCP, n.308. Cópia de José Marcelino Rodrigues, São Roque, 2/10/1878: SATB, vl I, vl II, pt I dó, cl I dó, cl II dó, bx

[9] COTTA, André Guerra. O tratamento da informação em acervos de manuscritos musicais brasileiros. Dissertação (Mestrado). Belo Horizonte: Escola de Biblioteconomia da Universidade Federal de Minas Gerais, 2000. p.162-168.

[10] ISAACS, Alan e MARTIN, Elisabeth. *Dicionário de música Zahar*: editoria Luiz Paulo Horta. Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1985. p.248.

designações específicas, quando se determinava, por exemplo, que o mestre da capela não consentisse "[...] *que nas matrizes e capelas da dita comarca se cantem músicas com composições de letras profanas ou outras que não sejam Antífonas, Salmos, Hinos, Graduais e as mais que se contêm na ordem da reza do Ofício Divino e Missa, conforme o rito da festa* [...]."[11]

As unidades cerimoniais e funcionais na música católica nem sequer dependem da música, sendo intrínsecas do texto litúrgico, tal como encontrado no Breviário, Missal, Antifonário, Vesperal, Saltério, Santoral ou qualquer outro livro litúrgico católico. Casos mais problemáticos estão relacionados à música religiosa paralitúrgica (portanto não referida em livros litúrgicos), como Novenas, Trezenas, Encomendações, algumas Procissões, etc. Os textos paralitúrgicos, se não foram registrados em algum livro cerimonial ou descritos por pesquisadores da área, necessitam ser estudados diretamente da tradição, para que se possa conhecer seu conteúdo e sua estrutura. Assim, para uma correta definição das unidades cerimoniais e funcionais na música litúrgica, não existe outra maneira a não ser o estudo das cerimônias a partir dos livros litúrgicos contemporâneos às composições.[12] No caso da música paralitúrgica é preciso estudar a tradição, mas esse estudo é análogo ao da música litúrgica, uma vez que estão envolvidos, nos dois casos, a estrutura das cerimônias e os textos religiosos musicados.

Por outro lado, o estudo da liturgia não resolverá todos os problemas, uma vez que os compositores e/ou os copistas geravam desvios do padrão litúrgico corrente - por costume ou por iniciativa própria - acarretando mais um problema para o pesquisador. Um caso interessante desse tipo de desvio está nos *Responsórios Fúnebres* de João de Deus de Castro Lobo. De acordo com Olímpio Pimenta, o compositor faleceu antes de iniciar o Responsório VII (já que as Matinas de Defuntos possuem nove Responsórios) e, por essa razão, cita apenas "[...] *os Seis Responsórios de Defuntos, último pensamento com o qual cerrou o escrínio glorioso de suas composições* [...]",[13] obra impressa no

---

[11] Provisão de Julião da Silva e Abreu para Mestre da Capela da Comarca do Rio das Mortes, registrada em 1/2/1749. Arquivo Eclesiástico da Arquidiocese de Mariana, Livro do Registro Geral (Provisões) 1748-1750, v.1, f.105v/106v.

[12] Para uma tipologia e descrição dos livros litúrgicos católicos, ver: CASTAGNA, Paulo. Cantochão e liturgia: implicações na pesquisa da música católica latino-americana (séculos XVI-XX). IV SIMPÓSIO LATINO-AMERICANO DE MUSICOLOGIA, Curitiba, 20-23 jan. 2000. *Anais*. Curitiba, Fundação Cultural de Curitiba, 2001. p.199-222.

[13] PIMENTA, Olympio. Recordação do passado - 1794 a 1832: o Maestro Padre João de Deus. *Boletim Eclesiástico*, Mariana, ano 10, n.5, p.110-113, maio 1911. Esse interessante artigo, que representa a mais antiga notícia biográfica de João de Deus de Castro Lobo, já havia sido referido por D. Oscar de Oliveira em um texto de 1986, também dedicado à biografia e à produção musical do compositor mineiro, mas não chegou a ser citado por Raimundo Trindade em sua breve notícia de 1929 (reimpressa em 1955) sobre Castro Lobo. De todos os textos conhecidos, no entanto, o de Pimenta é o único que possui uma

último volume da série Acervo da Música Brasileira.[14] A julgar pelo depoimento de Olímpio Pimenta, os Responsórios VII, VIII e IX que, em alguns manuscritos aparecem associados aos Responsórios I a VI de Castro Lobo, não foram compostos por esse autor, mas agregados aos principais por copistas e mestres de música, com a finalidade de prover música para o restante das Matinas.

Podemos usar também uma descrição do século XVIII para perceber que, muitas vezes, não era exigido que o compositor escrevesse música para toda uma unidade cerimonial, mas apenas para algumas de suas unidades funcionais, gerando-se obras que ocupam diferentes níveis de organização. Na *Memoria dos escriptores na arte da muzica*, documento que integra o códice 8942 da Divisão de Reservados da Biblioteca Nacional de Lisboa, redigido provavelmente em 1737,[15] existe uma pequena notícia biográfica sobre Antão de Santo Elias (?-1748), lisboeta que recebeu o hábito no Convento do Carmo da Bahia em 1696, posteriormente retornando a Portugal, onde atuou como harpista no Convento do Carmo e na Sé Oriental de Lisboa. Nesse documento estão citadas suas composições, em geral unidades funcionais ou conjuntos de unidades funcionais de cerimônias que em sua maioria sequer foram mencionadas:

> "[...] *Compôs o primeiro* Te Deum laudamus *que se cantou na Igreja de S. Roque da Casa professa da Companhia* [de Jesus] *no dia último do ano, como se costuma, compôs mais os Responsórios Matutinais para a soleníssima festa de Nossa Senhora do Carmo, para Santo André Cursino, para São Brás, para o Natal, mais muita variedade de Psalmos, Magnificas e Missas, tudo com instrumentos vários; compôs os Responsórios dos três dias da Semana Santa, vários Misereres, Lições e Lamentações da mesma Semana. Compôs mais um livro de Hinos de música de estante a quatro vozes, o qual se acha no seu Convento de Lisboa. E no tempo em que se cantavam Vilancicos, muita quantidade deles compôs para as festas principais do ano.*"[16]

---

explicação satisfatória para a ausência dos Responsórios VII a IX. Cf.: OLIVEIRA, D. Oscar de. Padre João de Deus, preclaro musicógrafo mineiro: 1794-1832. *O Arquidiocesano*, Mariana, ano 28, n.1.412, p.1, 12 out. 1986; TRINDADE, Côn. Raimundo. Arquidiocese de Mariana: subsidios para sua historia. 2. ed. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1955. v.2, p.94.

[14] CASTRO LOBO, João de Deus de. *Seis Responsórios Fúnebres*. In: CASTAGNA, Paulo (coord.). *Música fúnebre*; coordenação musicológica Paulo Castagna; coordenação editorial Carlos Alberto Figueiredo; coordenação da revisão Marcelo Campos Hazan; assessoria litúrgica Aluízio José Viegas; pesquisa, edição e texto Carlos Alberto Figueiredo, Marcelo Campos Hazan, Paulo Castagna. Belo Horizonte: Fundação Cultural e Educacional da Arquidiocese de Mariana, 2003. n.1, p.51-147 (Acervo da Música Brasileira / Restauração e Difusão de Partituras, v.9)

[15] *Memoria dos Escriptores na Arte da Muzica de que / temos noticia, filhos da Provincia de NS do Carmo da Antiga e Re-/gular obseruancia neste Reyno de Portugal*. f. 164r.

[16] NERY, Rui Vieira. *Para a história do barroco musical português* (o códice 8942 da B.N.L.). Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1980. p.61.

Foi devido à dificuldade de se estabelecer um conceito fixo e único de obra, de composição musical, que cheguei, em 1998, à formulação do conceito de *unidade musical permutável*, uma categoria arquivístico-musical (e, portanto, não documental) que não deixa de ser um nível de organização, mas não se apresenta de maneira mecânica e linear como os quatro níveis anteriormente descritos.

A *Unidade musical permutável* (UMP) designa o conjunto de textos (e não, necessariamente, de *unidades funcionais* ou *seções*) que receberam uma composição autônoma e que pode ser associada a uma outra *unidade musical permutável*, mesmo que escrita por autor diferente. Esse tipo de unidade, portanto, é decorrente da atividade de compositores e copistas em uma determinada época e região, e não somente de particularidades dos textos religiosos, sendo exemplos as Lições das Matinas, os Hinos das Vésperas, as Turbas das Paixões, os Impropérios da Adoração da Cruz, os Tractos das Lições da Missa do Sábado Santo, etc.

A UMP, portanto, pode ser ora uma *unidade cerimonial*, ora uma *unidade funcional* e ora uma *seção*, sendo definida enquanto um nível transversal, que pode abarcar porções de níveis distintos. Além disso, essa categoria arquivístico-musical possui o importante caráter de ser *permutável*, ou seja, contém em si a possibilidade de ser copiada ao lado de uma outra UMP em um mesmo manuscrito, para ser usada em uma mesma cerimônia, ainda que a música de ambas tenha sido escrita por autores diferentes. Esse é o caso, por exemplo, de algumas Missas de Domingo de Ramos, que normalmente possuem polifonia para o Intróito, para as partes corais do Ordinário (*Kyrie*, *Gloria*, *Credo*, *Sanctus*, *Benedictus* e *Agnus Dei*), para o Tracto, para a Paixão (segundo São Mateus), para o Ofertório e para o Comúnio. Em determinados manuscritos pode-se encontrar justapostos um Ordinário e uma Paixão, mas em outros o mesmo Ordinário, porém com uma Paixão diferente. Permutas como essas são observadas também entre o Intróito e o Ordinário, entre o Intróito e a Paixão, etc., sendo ainda mais complexas em outros tipos de unidades cerimoniais, como as Matinas do Tríduo Pascal, ou a Missa e Vésperas do Sábado Santo.

Muitas vezes, obras diferentes escritas para os mesmos textos, comportam-se de maneira diferente em relação às UMPs. Na Missa - para aproveitar as discussões anteriormente formuladas - existe música para todas as partes corais do Ordinário, que ora se comporta enquanto uma única composição e ora se comporta enquanto duas: do final do século XVIII ao final do século XIX era comum entre os copistas e mesmo entre os compositores, a divisão do Ordinário da Missa festiva em duas partes, agora

denominadas Missa (com o *Kyrie* e o *Gloria*) e Credo (com o *Credo*, o *Sanctus*, o *Benedictus* e o *Agnus Dei*). Ernesto Vieira, que reconheceu esse fenômeno em 1899, informa que "*a parte musical que na missa festiva ou solene se designa especialmente com o nome de Missa, compreende os* Kyries *e a* Gloria" e que "*o* Credo *constitui a segunda parte da Missa festiva* [...]."[17] Por isso, é comum encontrar, em arquivos brasileiros, manuscritos contendo apenas o *Kyrie* e o *Gloria* (intitulados Missa) e manuscritos contendo apenas o *Credo* e unidades subseqüentes do Ordinário (intitulados Credo), além de manuscritos que contêm todas as unidades do Ordinário (intitulados Missa e Credo). Obviamente, a Missa e o Credo festivos eram permutáveis, ou seja, uma determinada Missa poderia ser combinada ora com um Credo e ora com outro. Já nas Missas feriais (destinadas à maior parte da Quaresma e do Advento), esse fenômeno não era comum, utilizando-se normalmente uma Missa que se comportava enquanto uma composição única.

Diante desses casos, em lugar de um genérico conceito de obra ou composição musical, geralmente claro (ou bem menos problemático) na música profana, a arquivologia musical requer um conceito diferente para a classificação da música religiosa, especialmente dos séculos XVIII e XIX, mostrando-se até aqui eficaz a categoria de unidade musical permutável. Tal conceito foi aplicado no Arquivo da Cúria Metropolitana de São Paulo, no Grupo de Mogi das Cruzes, no Museu da Música de Mariana, no Arquivo Histórico Monsenhor Horta e em inúmeros documentos repertoriados em acervos brasileiros de manuscritos musicais, solucionando problemas que não puderam ser resolvidos apenas pela abordagem litúrgica ou pelo estudo dos documentos nos quais a música foi registrada.

Para analisar um exemplo mais concreto, tomemos o conjunto único do grupo n.253 do Arquivo da Cúria Metropolitana de São Paulo,[18] cuja música é, afora pequenas variantes, idêntica a um conjunto sem código do arquivo da Orquestra Lira Sanjoanense (São João del Rei - MG),[19] obviamente copiado por outro copista, em outra época e em

---

[17] Cf.: VIEIRA, Ernesto. *Diccionario musical*. op. cit., p. 348-349.

[18] ACMSP P 253 - "*Suprano Tracto Primeiro*". Sem indicação de copista, sem local, [final do séc. XIX]: partes de SATB.

[19] OLS, sem cód. - "*Soprano a 4 Vozes / dos / Tratos Paxaõ e Adoração / da Crus Prossiçaõ do Enterro / do Senhor / 17 / 1928 / Pertence a Hermenegildo J^e de Sousa Trindade / P^r dadiva de Manoel Jose da S^a*". Cópia de Carlos Antônio da Silva, [São João del-Rei?, meados do séc. XIX]: partes de SATB. Este manuscrito está citado em: BARBOSA, Elmer Corrêa (org.). *O ciclo do ouro*. o tempo e a música do barroco católico; catálogo de um arquivo de microfilmes; elementos para uma história da arte no Brasil; Pesquisa de Elmer C. Corrêa Barbosa; acessoria no trabalho de campo Adhemar Campos Filho, Aluízio José Viegas; Catalogação das músicas do séc. XVIII Cleofe Person de Mattos. Rio de Janeiro: PUC, FUNARTE, XEROX, 1978. p. 271. A data "*17 / 1928*", nesse manuscrito, foi aplicada a lápis por um copista diferente de Carlos Antônio da

outro local. Como tais conjuntos são únicos em cada acervo, pode-se afirmar que são grupos constituídos por um único conjunto. Mas se conjuntos como esses aparecessem no mesmo fundo de um mesmo acervo, deveriam ser reunidos em um mesmo grupo, justamente por conterem as mesmas obras.

O quadro 1 apresenta o título ou *incipit* latino dos trechos musicais existentes nos três níveis de organização musical dos citados documentos nos arquivos de São Paulo e São João del Rei. Observe-se a existência de três unidades cerimoniais com, respectivamente, três, duas e duas unidades funcionais. Cada uma dessas unidades funcionais, contudo, possui um número variável de seções.

Silva ou do proprietário Hermenegildo José de Sousa Trindade (1806-1887). Carlos Antônio da Silva é o mesmo nome de um músico que figura como copista de alguns manuscritos do Arquivo da Cúria Metropolitana de São Paulo, copiados entre 1841 e 1864, não sendo claro, no momento, se correspondem á mesma pessoa.

Quadro 1. Unidades cerimoniais, unidades funcionais e seções de ACMSP 253 e de OLS, sem código.

Unidades cerimoniais	Unidades funcionais	Seções
Missa dos Pré-Santificados ou dos Catecúmenos	**Primeiro Tracto**	*Domine, audivi*
		V. *In medio duorum*
		V. *In eo, dum conturbata fuerit*
	Segundo Tracto	*Eripe me, Domine*
		V. *Qui cogitaverunt*
		V. *Acuerunt linguas suas*
	Paixão (Proêmio e Turbas)	*Passio... Joannem*
		1. *Jesum Nazarenum*
		2. *Jesum Nazarenum*
		3. *Numquid et tu* [...] *ejus es*
		4. *Si non esset hic*
		5. *Nobis non licet*
		6. *Non hunc*
		7. *Ave, Rex Judæorum*
		8. *Crucifige, crucifige eum*
		9. *Nos legem habemus*
		10. *Si hunc dimittis*
		11. *Tolle, tolle, crucifige eum*
		12. *Non habemus regem*
		13. *Noli scribere*
		14. *Non scindamus eam*
Adoração da Cruz	**Invitatório e Impropérios**	[*Ecce lignum crucis...*] *Venite, adoremus*
		Popule meus
		Hagios o Theos
	Hino	*Crux fidelis*
		Nulla silva
		Dulce lignum
Procissão do Enterro	**Primeira parte**	*Heu! Heu! Domine!*
		Pupilli facti summus
		Cecidit corona
		Spiritus cordis nostri
		Defecit gaudium
	Segunda parte	[*Æstimatus sum*] *cum descendentibus*
		[*Sepulto Domino*] *Signatum est monumentum*
		[*In pace factus est*] *Locus ejus*
		[*In pace in idipsum*] *Dormiam et requiescam*
		[*Caro mea*] *Requiescet in spe*

O estudo dos dois documentos e de sua música, no contexto em que foram localizados, permitiu a identificação de nove UMPs em seu interior, número que obviamente não corresponde às três unidades cerimoniais, sete unidades funcionais e trinta e sete seções. Tais UMPs aparecem marcadas, no quadro 2, por linhas mais espessas, para facilitar sua visualização.

Quadro 2. Unidades cerimoniais, unidades funcionais e seções de ACMSP 253 e de OLS, sem código (as UMPs estão marcadas na terceira coluna pelas linhas mais espessas do quadro).

Unidades cerimoniais	Unidades funcionais	Seções / UMPs
Missa dos Pré-Santificados ou dos Catecúmenos	**Primeiro Tracto**	*Domine, audivi*
		V. *In medio duorum*
		V. *In eo, dum conturbata fuerit*
	Segundo Tracto	*Eripe me, Domine*
		V. *Qui cogitaverunt*
		V. *Acuerunt linguas suas*
	Paixão (Proêmio e Turbas)	*Passio... Joannem*
		1. *Jesum Nazarenum*
		2. *Jesum Nazarenum*
		3. *Numquid et tu [...] ejus es*
		4. *Si non esset hic*
		5. *Nobis non licet*
		6. *Non hunc*
		7. *Ave, Rex Judæorum*
		8. *Crucifige, crucifige eum*
		9. *Nos legem habemus*
		10. *Si hunc dimittis*
		11. *Tolle, tolle, crucifige eum*
		12. *Non habemus regem*
		13. *Noli scribere*
		14. *Non scindamus eam*
Adoração da Cruz	**Invitatório e Impropérios**	[*Ecce lignum crucis...*] *Venite, adoremus*
		Popule meus
		Hagios o Theos
	Hino	*Crux fidelis*
		Nulla silva
		Dulce lignum
Procissão do Enterro	**Primeira parte**	*Heu! Heu! Domine!*
		Pupilli facti summus
		Cecidit corona
		Spiritus cordis nostri
		Defecit gaudium
	Segunda parte	[*Æstimatus sum*] *cum descendentibus*
		[*Sepulto Domino*] *Signatum est monumentum*
		[*In pace factus est*] *Locus ejus*
		[*In pace in idipsum*] *Dormiam et requiescam*
		[*Caro mea*] *Requiescet in spe*

O critério para a identificação da UMP é de origem dupla: litúrgico e musical. Inicialmente é necessário um conhecimento mínimo da estrutura, significado, convenções e origem dos textos da cerimônia à qual se refere a música, além da descrição de seus três níveis básicos de organização. Paralelamente, é necessário constatar se cada um dos trechos identificados aparece em outras cópias musicais, associados a músicas diferentes, ou seja, se os trechos em questão se permutam com outros, uma vez que esse é o fenômeno principal que define a UMP.

Assim, o isolamento da UMP é uma tarefa complexa, que requer uma reflexão grande caso a caso, aliada a um estudo do próprio acervo ao qual pertencem os manuscritos estudados e mesmo de vários acervos musicais. Isso significa que a UMP não é uma categoria fixa, porém depende de circunstâncias do meio em que a obra foi criada. Trata-se, portanto, de uma espécie de conceito ecológico-musical, se é que é possível tal neologismo: se o estudo dos três níveis básicos de organização musical (unidade cerimonial, unidade funcional e seção) pode ser comparado à anatomia, ou seja, ao estudo das estruturas internas dos seres vivos, a UMP somente pode ser comparada à ecologia, a ciência que estuda a relação entre os seres vivos e o meio ambiente. Ora, nada mais atual, interdisciplinar e brasileiro que o conceito ecológico-musical de UMP.

É certo que sua definição é muito trabalhosa, mas a quantidade de soluções oferecidas pelo conceito de UMP, dentro de uma concepção da música religiosa segundo níveis de organização, é extremamente vantajosa. Paralelamente, a evolução das pesquisas que já levaram em consideração esse conceito, especialmente pelos pesquisadores do projeto Acervo da Música Brasileira, vem estabelecendo configurações mais definidas para o repertório religioso brasileiro dos séculos XVIII e XIX, fazendo com que, em breve, seja bem mais simples identificar as UMPs em nossos acervos.

Minha opinião é que, na atividade de catalogação de acervos manuscritos, a solução mais adequada para o efetivo conhecimento de seu conteúdo é a catalogação separada de documentos e obras, estas últimas com base nas UMPs. Mas apesar desse conceito ter uma implicação principalmente arquivística, seu âmbito se estende também à área de edição, embora com um grau bem maior de flexibilidade.

Sabendo-se que as UMPs se articulam livremente nas cópias brasileiras dos séculos XVIII e XIX, nada impede de se destacar de um determinado grupo documental, as UMPs que se deseja editar, sem a obrigatoriedade de se editar toda a música contida no grupo. Bom exemplo é a música para a Semana Santa de Vicente Antônio Procópio, anteriormente mencionada. Desse manuscrito, o editor pode perfeitamente selecionar apenas as Matinas de Quinta-feira, a Missa e Vésperas do Sábado ou a Procissão do Enterro de Sexta-feira, como também pode editar toda a música do conjunto, em um único volume. Mas se o editor tem essa liberdade, isso somente é justificável, do ponto de vista metodológico, frente a uma consciência sobre

os níveis de organização e sobre as UMPs identificadas, o que exige uma permanente abordagem interdisciplinar envolvendo música e liturgia (e um pouco de biologia...).

4. Níveis de organização e tipologia

Existem certas unidades cerimoniais, cuja variabilidade na maneira com que a música é aplicada em seus textos gera uma tipologia distinta de obras, quanto à presença ou ausência de música polifônica em suas unidades funcionais ou mesmo em suas seções. Esse fenômeno é especialmente complexo na música litúrgica e paralitúrgica da Quaresma, período de quarenta e seis dias entre a Quarta-feira de Cinzas e o Domingo de Páscoa, que termina com a Semana Santa.

Entre as unidades cerimoniais particularmente afetadas por esse fenômeno, estão as Matinas do Tríduo Pascal, ou seja, aquelas cantadas na Quinta-feira, na Sexta-feira e no Sábado Santo. Nessas Matinas pode-se reconhecer pelo menos cinco níveis de organização distintos: unidade cerimonial, noturnos, partes, unidades funcionais e seções. As Matinas possuem três noturnos e a estrutura de cada um deles está representada no quadro 3.

Quadro 3. Estrutura dos noturnos das Matinas do Tríduo Pascal.

<table>
<tr><th>Partes</th><th>Unidades funcionais</th></tr>
<tr><td rowspan="3">Primeira parte
(Salmodia)</td><td>1ª Antífona / 1º Salmo / 1ª Antífona</td></tr>
<tr><td>2ª Antífona / 3º Salmo / 2ª Antífona</td></tr>
<tr><td>3ª Antífona / 4º Salmo / 3ª Antífona</td></tr>
<tr><td rowspan="3">Segunda parte
(Lições e Responsórios)</td><td>1ª Lição / 1º Responsório</td></tr>
<tr><td>2ª Lição / 2º Responsório</td></tr>
<tr><td>3ª Lição / 3º Responsório</td></tr>
</table>

Embora a maneira teoricamente correta de se numerar as Antífonas, Salmos, Lições e Responsórios seria reiniciar a numeração a cada Noturno, o costume, tanto nos livros litúrgicos como em muitas composições musicais, foi o de numerar as Lições e os Responsórios de forma contínua, como se pode observar nos quadros 4, 5 e 6, com o *incipit* de cada um dos textos cantados do Tríduo Pascal.

Quadro 4. *Incipit* dos textos tridentinos do primeiro Noturno das Matinas do Tríduo Pascal.

Unidade Funcional	Quinta-feira Santa	Sexta-feira Santa	Sábado Santo
Antífona I	*Zelus domus tuæ*	*Astiterunt reges terræ*	*In pace in iddipsum*
Salmo I	*Salvum me fac, Deus* (68)	*Quare fremuerunt* (2)	*Cum invocarem* (4)
Antífona I	*Zelus domus tuæ*	*Astiterunt reges terræ*	*In pace in iddipsum*
Antífona II	*Avertantur retrorsum*	*Diviserunt sibi vestimenta*	*Habitat in tabernaculo*
Salmo II	*Deus, in adjutorium* (69)	*Deus, Deus meus* (21)	*Domine, quis habitabit* (14)
Antífona II	*Avertantur retrorsum*	*Diviserunt sibi vestimenta*	*Habitat in tabernaculo*
Antífona III	*Deus meus, eripe me*	*Insurrexerunt in me*	*Caro mea requiescet*
Salmo III	*In te, Domine, speravi* (70)	*Dominus illuminatio* (26)	*Conserva me, Domine* (15)
Antífona III	*Deus meus, eripe me*	*Insurrexerunt in me*	*Caro mea requiescet*
Versículo	*Avertantur retrorsum*	*Diviserunt sibi vestimenta*	*In pace in idipsum*
Resposta	*Qui cogitant mihi mala*	*Et super vestem meam*	*Dormiam et requiescam*
Lição I	*Incipit Lamentatio Jeremiæ... Aleph. Quomodo*	*De Lamentatione Jeremiæ... Heth. Cogitavit*	*De Lamentatione Jeremiæ... Heth. Misericordiæ*
Responsório I	*In Monte Oliveti*	*Omnes amici mei*	*Sicut ovis ad occisionem*
Lição II	*Vau. Et egressus est*	*Lamed. Matribus suis*	*Quomodo obscuratum est*
Responsório II	*Tristis est anima mea*	*Velum templi scissum est*	*Jerusalem surge*
Lição III	*Jod. Manum suam misit*	*Aleph. Ego vir videns*	*Incipit Oratio Jeremiæ... Recordare, Domine*
Responsório III	*Ecce, vidimus eum*	*Vinea mea electa*	*Plange quasi virgo*

Quadro 5. *Incipit* dos textos tridentinos do segundo Noturno das Matinas do Tríduo Pascal.

Unidade Funcional	Quinta-feira Santa	Sexta-feira Santa	Sábado Santo
Antífona IV	*Liberavit Dominus*	*Vim faciebant*	*Elevamini portæ*
Salmo IV	*Deus judicium tuum* (71)	*Domine, ne in furore* (37)	*Domini est terra* (23)
Antífona IV	*Liberavit Dominus*	*Vim faciebant*	*Elevamini portæ*
Antífona V	*Cogitaverunt impii*	*Confundantur*	*Credo videre*
Salmo V	*Quam bonus Israël* (72)	*Expectans exspectavi* (39)	*Dominus iluminatio* (26)
Antífona V	*Cogitaverunt impii*	*Confundantur*	*Credo videre*
Antífona VI	*Exsurge, Domine*	*Alieni insurrexerunt in me*	*Domine, abstraxisti*
Salmo VI	*Ut quid, Deus* (73)	*Deus, in nomine tuo* (53)	*Exaltabo te, Domine* (29)
Antífona VI	*Exsurge, Domine*	*Alieni insurrexerunt in me*	*Domine, abstraxisti*
Versículo	*Deus meus, eripe me*	*Insurrexerunt in me*	*Tu autem, Domine*
Resposta	*Et de manu contra legem*	*Et mentita est iniquitas*	*Et resuscita me*
Lição IV	*Ex Tractatu Sancti Augustini... Exaudi, Deus*	*Ex Tractatu Sancti Augustini... Protexisti me*	*Ex Tractatu Sancti Augustini... Accedet homo*
Responsório IV	*Amicus meus osculi*	*Tamquam ad latronem*	*Recessit pastor noster*
Lição V	*Utinam ergo qui nos modo*	*Nostis, qui conventus erat*	*Quo perduxerunt illas*
Responsório V	*Judas mercator pessimus*	*Tenebræ factæ sunt*	*O vos omnes*
Lição VI	*Quoniam vidi iniquitatem*	*Exacuerunt tamquam*	*Posuerunt custodes milites*
Responsório VI	*Unus ex discipulis meis*	*Animam meam dilectam*	*Ecce, quomodo moritur*

Quadro 6. *Incipit* dos textos tridentinos do terceiro Noturno das Matinas do Tríduo Pascal.

Unidade Funcional	Quinta-feira Santa	Sexta-feira Santa	Sábado Santo
Antífona VII	*Dixi iniquis: Nolite loqui*	*Ab insurgentibus in me*	*Deus, adjuvat me*
Salmo VII	*Confitebimur Tibi* (74)	*Eripe me de inimicis* (58)	*Deus in nomine tuo* (53)
Antífona VII	*Dixi iniquis: Nolite loqui*	*Ab insurgentibus in me*	*Deus, adjuvat me*
Antífona VIII	*Terra tremuit et quievit*	*Longe fecisti notos meos*	*In pace factus est*
Salmo VIII	*Notus in Judæa Deus* (75)	*Domine, Deus salutis* (87)	*Notus in Judæa Deus* (75)
Antífona VIII	*Terra tremuit et quievit*	*Longe fecisti notos meos*	*In pace factus est*
Antífona IX	*In die tribulationis meæ*	*Captabunt in animam justi*	*Factus sum sicut homo*
Salmo IX	*Voce mea ad Dominum* (76)	*Deus ultionum* (93)	*Domine, Deus salutis* (87)
Antífona IX	*In die tribulationis meæ*	*Captabunt in animam justi*	*Factus sum sicut homo*
Versículo	*Exsurge, Domine*	*Locuti sunt adversum me*	*In pace factus est*
Resposta	*Et judica causam meam*	*Et sermonibus odii*	*Et in Sion habitatio ejus*
Lição VII	*De Epistola prima Beati Pauli... Hoc autem*	*De Epistola Beati Pauli... Festinemus ingredi*	*De Epistola Beati Pauli... Christus assistens Pontifex*
Responsório VII	*Eram quasi agnus*	*Tradiderunt me in manus*	*Astiterunt reges terræ*
Lição VIII	*Ego enim accepi a Domino*	*Adeamus ergo cum fiducia*	*Et ideo novi Testamenti*
Responsório VIII	*Una hora non potuisti*	*Jesum tradidit impius*	*Æstimatus sum*
Lição IX	*Itaque quicumque*	*Nec quisquam sumit*	*Lecto enim omni mandato*
Responsório IX	*Seniores populi consilium*	*Caligaverunt oculi mei*	*Sepulto Domino*

A análise das Matinas descritas em catálogos de acervos brasileiros de manuscritos musicais (incluindo catálogos de obras de alguns autores de música religiosa),[20] bem como o exame de espécimes de Matinas em acervos não catalogados permitiu o estabelecimento de cinco tipos básicos de Matinas, como se pode observar no quadro 7.

[20] BARBOSA, Elmer Corrêa (org.). *O ciclo do ouro*. op. cit., 454 p.; MUSEU DA INCONFIDÊNCIA / OURO PRETO. *Acervo de manuscritos musicais*: Coleção Francisco Curt Lange: coordenação geral Régis Duprat; coordenação técnica Carlos Alberto Baltazar e Mary Ângela Biason. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 1991, 194 e 2002. 3v. (Coleção pesquisa Científica); NOGUEIRA, Lenita Waldige Mendes. *Museu Carlos Gomes: catálogo de manuscritos musicais*. São Paulo: Arte & Ciência, 1997. 415p.; MATTOS, Cleofe Person de. *Catálogo temático das obras do padre José Maurício Nunes Garcia*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1970. 413p.; DUPRAT, Régis. *Música na Sé de São Paulo colonial*. São Paulo: Paulus, 1995. 231p.; JUNQUEIRA GUIMARÃES, Maria Inês. L'Œuvre de Lobo de Mesquita Compositéur Brésilien (?1746-1805): contexte historique, analyse, discographie, catalogue thématique, restitution. Paris: Presses Universitaires du Septentrion, 1996. 659p.

Quadro 7. Tipos de Matinas polifônicas para a Semana Santa, em catálogos brasileiros de manuscritos musicais.

Tipos
1 - Somente com a Primeira Antífona
2 - Com primeira Antífona, Lições (geralmente apenas I, VI e VII) e Responsórios
3 - Com primeira Antífona e Responsórios
4 - Somente com Responsórios (todos ou alguns)
5 - Somente com Lições (uma ou mais)

Nas Paixões das Missas de Domingo de Ramos e Sexta-feira Santa, o fenômeno é ainda mais complexo. Esse tipo de música possui textos que na Idade Média foram destinados a três tipos de cantores eclesiásticos: o Cronista, o Cristo e o Sinagoga (quadro 8). Com o advento das Paixões polifônicas, ao redor do século XVI, foram estabelecidas diferentes maneiras de se distribuir a polifonia para os textos que originalmente haviam sido destinados a cantores solistas. A partir da tipologia das Paixões portuguesas estabelecida pelo musicólogo lusitano José Maria Pedrosa Cardoso,[21] estudei o fenômeno em acervos paulistas e mineiros, chegando à formulação de cinco tipos, os dois últimos até agora descritos somente no Brasil (quadro 9).

Quadro 8. Cantores das Paixões monódicas.

Símbolo	Parte (cantor)	Personagens representados
C	**Cronista**	Evangelista (ou narrador)
†	**Cristo**	Jesus Cristo
S	**Sinagoga**	Personagens singulares (Pedro, Caifás, Ancila, Pilatos, etc.)
		Personagens coletivos ou *Turbas* (judeus, soldados, discípulos, etc.)

Quadro 9. Tipos de Paixões polifônicas encontradas em acervos paulistas e mineiros de manuscritos musicais.

Categorias	Número de espécimes
1. Proêmio	Polifonia somente no Proêmio
2. Turbas	Polifonia na fala dos personagens singulares do *Sinagoga*
3. Texto	Polifonia somente na parte do *Cronista*
4. Texto e Turbas	Polifonia no Proêmio, na parte do *Cronista* e na fala dos personagens singulares do *Sinagoga*
5. Ditos de Cristo e Turbas	Polifonia na parte do *Cristo* e na fala dos personagens singulares do *Sinagoga*

[21] CARDOSO, José Maria Pedrosa. O canto litúrgico da Paixão em Portugal nos séculos XVI e XVII: os Passionários polifónicos de Guimarães e Coimbra. Tese de Doutoramento. Coimbra: Faculdade de Letras, 1998. v.1, p.295.

Tanto nas Matinas quanto nas Paixões, é visível a necessidade de utilização de um critério classificatório flexível, como a UMP. Nenhum dos tipos detectados apresenta música polifônica para todo o texto da unidade musical à qual se referem, e a permuta entre determinados trechos é flagrante nos acervos.

Finalmente, para ilustrar esse tipo de fenômeno, é interessante mencionar o caso da Procissão dos Passos da Quaresma. Nesse tipo de cerimônia, são cantados diversos Motetos ao ar livre, diante de pequenos oratórios denominados passos, e um último Moteto no interior de uma igreja. No Brasil são conhecidos onze textos diferentes para essa cerimônia, indicados em ordem alfabética no quadro 10.

A experiência no exame de dezenas de coletâneas de Motetos de Passos demonstra que não existiu, no Brasil, um número e uma ordem padronizada para os mesmos. Variaram, na grande maioria dos casos, de quatro a nove e sua seleção, até agora, parece quase aleatória. A permuta entre Motetos de uma fonte para outra foi intensa e também aparentemente aleatória: um Moteto com o mesmo texto e música às vezes é o primeiro em um determinado conjunto, o segundo em outro, o terceiro em mais outro, e assim por diante. Inúmeros conjuntos manuscritos com Motetos de Passos apresentam obras que não possuem necessariamente uma uniformidade estilística entre si e que provavelmente foram escritos por autores diferentes. Ora, como descrever enquanto única composição um conjunto de Motetos que aparenta terem sido escritos por pessoas diferentes?

Na maioria dos casos, cada Moteto de Passos apresenta-se como uma unidade musical permutável, porém existem exemplos nos quais todos os Motetos foram escritos pelo mesmo autor, apresentando uma clara uniformidade estilística. Nesse caso, todo o conjunto de Motetos poderá ser classificado como uma única UMP, ou seja, como uma única composição.

Obviamente, ainda faltam trabalhos aprofundados sobre essa questão, mas justamente para permitir seu estudo, é interessante, em um catálogo de obras, abrir uma entrada para cada Moteto de Passos, de maneira que todos os *Angariaverunt*, por exemplo, apareçam lado a lado, mesmo que sejam a primeira, segunda, terceira ou quarta peça da coletânea.

Quadro 10. Motetos para a Procissão dos Passos da Quaresma, com indicação da origem bíblica e/ou litúrgica dos textos.

Textos	Origem
Angariaverunt Simonem Cyrenæum	▪ Evangelho segundo São Marcos, 15, 21 ▪ Paixão da Missa de Terça-feira Santa
Bajulans sibi Crucem	▪ Evangelho segundo São João, 19, 17/18 ▪ Paixão da Missa dos Pré-Santificados de Sexta-feira Santa
Exeamus ergo	▪ Epístola de São Paulo aos Hebreus, 13, 13
Domine Jesu	▪ ?[22]
Filiæ Jerusalem, nolite flere super me	▪ Evangelho segundo São Lucas, 23, 28 ▪ Paixão da Missa de Quarta-feira Santa
Jesus clamans voce magna	▪ Evangelho segundo São Lucas, 23, 46 ▪ Paixão da Missa de Quarta-feira Santa
O vos omnes, qui transitis per viam	▪ Lamentações de Jeremias, 1, 12 ▪ Lição III das Matinas de Quinta-feira Santa ▪ Verso do Responsório IX das Matinas de Sexta-feira Santa ▪ Responsório V das Matinas de Sábado Santo ▪ Antífona do Salmo 150, das Laudes do Sábado Santo
Pater mi, si possibile est	▪ Evangelho segundo São Mateus, 26, 39 ▪ Paixão da Missa de Domingo de Ramos
Pater, in manus tuas commendo	▪ Evangelho segundo São Lucas, 23, 46 ▪ Paixão da Missa de Quarta-feira Santa
Popule meus, quid feci tibi?	▪ Impropérios da Adoração da Cruz de Sexta-feira Santa
Tristis est anima mea	▪ Evangelho segundo São Mateus, 26, 38 ▪ Evangelho segundo São Marcos, 14, 34 ▪ Paixão da Missa de Domingo de Ramos ▪ Paixão da Missa de Terça-feira Santa

5. Unidades musicais permutáveis na Semana Santa

Definir as UMPs de forma genérica é bastante temeroso, pois para todos os casos pode haver exceções, uma vez que não é somente a liturgia que está em jogo, mas também questões importantes ligadas aos compositores, aos copistas e às convenções práticas de uma determinada época. Em minha tese fiz uma tentativa de identificação de UMPs na música para a Semana Santa encontrada em acervos paulistas e mineiros de manuscritos musicais, especialmente aquela composta em *estilo antigo*.[23] considerando-se que a Semana Santa é o período litúrgico que possui os problemas mais complexos em relação aos níveis de organização, vale a pena apresentar, nos quadros 11 a 14, as UMPs localizadas em obras destinadas ao Domingo de Ramos e ao Tríduo Pascal, para que tais informações orientem novas pesquisas sobre o assunto.

---

[22] Este é o único texto empregado nessa cerimônia que não foi localizado na Bíblia ou nos livros litúrgicos, não tendo sido possível, até o momento, estabelecer sua origem.

[23] CASTAGNA, Paulo. O *estilo antigo* na prática musical religiosa paulista e mineira dos séculos XVIII e XIX. op. cit., v.2.

Observe-se que, nesses quadros, estão relacionadas unidades cerimoniais tanto litúrgicas quanto paralitúrgicas, as últimas assinaladas com asterisco. A Procissão do Enterro de Sexta-feira Santa, embora assinalada com asterisco, pois seu texto não é encontrado em qualquer livro litúrgico tridentino, é uma cerimônica litúrgica do Rito Bracarense, difundida no Brasil desde o século XVI.[24] Nem todas unidades cerimoniais estão representadas com música em acervos brasileiros de manuscritos musicais, ou nem para todas foi possível identificar UMPs, razão de alguns campos estarem vazios na coluna da direita de alguns quadros.

Quadro 11. Unidades cerimoniais e UMPs nos Ofícios de Domingo de Ramos (segundo Domingo da Paixão).

Unidades cerimoniais	UMPs localizadas
Matinas	
Laudes	
Prima	
Terça	
Sexta	
Nona	
Aspersão da Água Benta	Aspersão da Água Benta
Bênção dos Ramos	Bênção dos Ramos
Distribuição dos Ramos	Distribuição dos Ramos
Procissão dos Ramos	Procissão dos Ramos
Missa	Intróito
	Kyrie (Ordinário)
	Tracto
	Unidades da Paixão
	Ofertório
	Consagração do cálix
	Consagração da óstia
	Comúnio
Vésperas	
Completas	

[24] Cf.: CASTAGNA, Paulo. A Procissão do Enterro: uma cerimônia pré-tridentina na América Portuguesa. In: JANCSÓ, Istán e KANTOR, Iris. *Festa: cultura e sociabilidade na América Portuguesa*. São Paulo: Hucitec, Editora da Universidade de São Paulo, Fapesp e Imprensa Oficial, 2001. v.2, p.827-856 (Coleção Estante USP - Brasil 500 Anos. v.3)

Quadro 12. Unidades cerimoniais e UMPs nos Ofícios de Quinta-feira Santa (da Ceia do Senhor).

Unidades cerimoniais	UMPs localizadas
Matinas	Primeira Antífona
	Lições
	Responsórios
Laudes	*Miserere* (Salmo 50)
	Antífonas do *Benedictus* e *Miserere*
	Benedictus (Cântico de Zacarias)
	Christus factus est (Antífona final)
Prima	
Tércia	
Sexta	
Nona	
Missa Comemorativa da Ceia do Senhor	*Kyrie* (Ordinário)
	Próprio
Bênção dos Santos Óleos	*O Redemptor... / Ut novetur...* (Hinos)
Procissão de transladação (ou reposição) do Santíssimo Sacramento	*Pange lingua* (versos 1-4 do Hino)
	Tantum ergo (versos 5-6 do Hino)
Vésperas	
Desnudação dos altares	
Lava-pés (ou Mandato)	*Mandatum novum* (1ª Antífona)
	Domine, tu mihi (4ª Antífona)
Completas	
Procissão do Mandato (*)	*Miserere* (Versículos do Salmo 50)

Quadro 13. Unidades cerimoniais e UMPs nos Ofícios de Sexta-feira Santa (ou da Paixão).

Unidades cerimoniais	UMPs localizadas
Matinas	Primeira Antífona
	Lições
	Responsórios
Laudes	*Miserere* (Salmo 50)
	Antífona do *Benedictus* e *Miserere*
	Benedictus (Cântico de Zacarias)
	Christus factus est (Antífona final)
Prima	
Terça	
Sexta	
Nona	
Missa dos Pré-Santificados ou dos Catecúmenos	*Domine audivi... Eripe me Domine...* (1º e 2º Tractos)
	Unidades da Paixão
Adoração da Cruz	*Venite adoremus* (Invitatório)
	Popule meus (Impropérios)
	Crux fidelis (Hino)
	Pange lingua (Hino à Santa Cruz)
Procissão ao Santíssimo Sacramento	*Vexilla Regis* (Hino à Santa Cruz)
Vésperas	
Completas	
Procissão do Enterro (*)	*Heu! Heu! Domine!* (Estribilho)
	Versículos da primeira parte
	Segunda parte

Quadro 14. Unidades cerimoniais e UMPs nos Ofícios de Sábado Santo (ou de Aleluia).

Unidades cerimoniais	UMPs localizadas
Matinas	Primeira Antífona
	Lições
	Responsórios
Laudes	*Miserere* (Salmo 50)
	Antífona do *Benedictus* e *Miserere*
	Benedictus (Cântico de Zacarias)
	Christus factus est (Antífona final)
Prima	
Terça	
Sexta	
Nona	
Procissão do Fogo Novo	
Bênção do Círio Pascal	
Lições da Vigília Pascal	*Cantemus Domino... / Vinea facta... / Attende cælum* (1º, 2º e 3º Tractos)
Bênção da Água Batismal	*Sicut cervus desiderat* (4º Tracto)
	Kyrie (Ladainha de Todos os Santos)
Missa da Vigília Pascal ("de Aleluia")	*Kyrie* (Ordinário)
	Alleluia (Proprio)
Vésperas	*Alleluia* (Vésperas)
Completas	

6. Conclusão

Após essa discussão é possível perceber que, na arquivologia musical, especialmente no que se refere à música religiosa, estamos trabalhando com conceitos cuja formulação foi realizada há décadas, sem que tenha havido suficiente reflexão sobre os mesmos, especialmente no Brasil. Ao decidir pela utilização de um determinado critério, o arquivista ou editor se depara com dois caminhos: 1) utilizar conceitos já formulados, aceitando suas limitações e, portanto, os problemas que porventura poderão gerar; 2) adaptar aos seus problemas conceitos já existentes, ou mesmo desenvolver novos conceitos.

O reconhecimento dos níveis de organização da música religiosa e, especialmente, das unidades musicais permutáveis, apresenta-se como uma real possibilidade de desenvolvimento metodológico, resultado da inconformidade com as limitações de uma terminologia obsoleta. Espera-se, assim, que, ao lado da assimilação da metodologia atual e internacional, haja igualmente uma reflexão sobre sua aplicabilidade no Brasil, para, sempre que possível, alavancar o desenvolvimento de

novos métodos, bem como de novas visões e novas abordagens do patrimônio arquivístico-musical brasileiro.

7. Bibliografia

BARBOSA, Elmer Corrêa (org.). *O ciclo do ouro*. o tempo e a música do barroco católico; catálogo de um arquivo de microfilmes; elementos para uma história da arte no Brasil; Pesquisa de Elmer C. Corrêa Barbosa; acessoria no trabalho de campo Adhemar Campos Filho, Aluízio José Viegas; Catalogação das músicas do séc. XVIII Cleofe Person de Mattos. Rio de Janeiro: PUC, FUNARTE, XEROX, 1978. 454p.

CARDOSO, José Maria Pedrosa. O canto litúrgico da Paixão em Portugal nos séculos XVI e XVII: os Passionários polifónicos de Guimarães e Coimbra. Tese de Doutoramento. Coimbra: Faculdade de Letras, 1998. 2v.

CASTAGNA, Paulo (coord.). *Música fúnebre*; coordenação musicológica Paulo Castagna; coordenação editorial Carlos Alberto Figueiredo; coordenação da revisão Marcelo Campos Hazan; assessoria litúrgica Aluízio José Viegas; pesquisa, edição e texto Carlos Alberto Figueiredo, Marcelo Campos Hazan, Paulo Castagna. Belo Horizonte: Fundação Cultural e Educacional da Arquidiocese de Mariana, 2003. 272p. (Acervo da Música Brasileira / Restauração e Difusão de Partituras, v.9)

CASTAGNA, Paulo. Uma análise codicológica do Grupo de Mogi das Cruzes. IV ENCONTRO DE MUSICOLOGIA HISTÓRICA, Juiz de Fora, 21-23 de julho de 2000. *Anais*. Juiz de Fora: Centro Cultural Pró-Música; Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2002. p.21-71.

__________. Cantochão e liturgia: implicações na pesquisa da música católica latino-americana (séculos XVI-XX). IV SIMPÓSIO LATINO-AMERICANO DE MUSICOLOGIA, Curitiba, 20-23 jan. 2000. *Anais*. Curitiba, Fundação Cultural de Curitiba, 2001. p.199-222.

__________. O *estilo antigo* na prática musical religiosa paulista e mineira dos séculos XVIII e XIX. Tese (doutorado). São Paulo: Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo, 2000. 3v.

__________. A Procissão do Enterro: uma cerimônia pré-tridentina na América Portuguesa. In: JANCSÓ, Istán e KANTOR, Iris. *Festa: cultura e sociabilidade na América Portuguesa*. São Paulo: Hucitec, Editora da Universidade de São Paulo, Fapesp e Imprensa Oficial, 2001. v.2, p.827-856 (Coleção Estante USP - Brasil 500 Anos. v.3)

__________. Reflexões metodológicas sobre a catalogação de música religiosa dos séculos XVIII e XIX em acervos brasileiros de manuscritos musicais. III SIMPÓSIO LATINO-AMERICANO DE MUSICOLOGIA, Curitiba, 21-24 jan.1999. *Anais*. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 2000. p.139-165.

COTTA, André Guerra. O tratamento da informação em acervos de manuscritos musicais brasileiros. Dissertação (Mestrado). Belo Horizonte: Escola de Biblioteconomia da Universidade Federal de Minas Gerais, 2000. 284p.

DUPRAT, Régis. *Música na Sé de São Paulo colonial*. São Paulo: Paulus, 1995. 231p.

ISAACS, Alan e MARTIN, Elisabeth. *Dicionário de música Zahar*: editoria Luiz Paulo Horta. Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1985. 424p.

JUNQUEIRA GUIMARÃES, Maria Inês. L'Œuvre de Lobo de Mesquita Compositéur Brésilien (?1746-1805): contexte historique, analyse, discographie, catalogue thématique, restitution. Paris: Presses Universitaires du Septentrion, 1996. 659p.

MATTOS, Cleofe Person de. *Catálogo temático das obras do padre José Maurício Nunes Garcia*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1970. 413p.

MUSEU DA INCONFIDÊNCIA / OURO PRETO. *Acervo de manuscritos musicais*: Coleção Francisco Curt Lange: coordenação geral Régis Duprat; coordenação técnica Carlos Alberto Baltazar e Mary Ângela Biason. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 1991, 194 e 2002. 3v. (Coleção pesquisa Científica)

NERY, Ruy Vieira. *Para a história do barroco musical português* (o códice 8942 da B.N.L.). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1980. 97p.

NOGUEIRA, Lenita Waldige Mendes. *Museu Carlos Gomes: catálogo de manuscritos musicais*. São Paulo: Arte & Ciência, 1997. 415p.

OLIVEIRA, D. Oscar de. Padre João de Deus, preclaro musicógrafo mineiro: 1794-1832. *O Arquidiocesano*, Mariana, ano 28, n.1.412, p.1, 12 out. 1986

PASTORAL Collectiva dos Senhores Arcebispos e Bispos das Provincias Ecclesiasticas de S. Sebastião do Rio de Janeiro, Marianna, S. Paulo, Cuyabá e Porto Alegre communicado ao clero e aos fieis o resultado na cidade de S. Paulo de 25 de setembro a 10 de outubro de 1910. Rio de Janeiro: Typographia Leuzinger, 1911. 767p.

PIMENTA, Olympio. Recordação do passado - 1794 a 1832: o Maestro Padre João de Deus. *Boletim Eclesiástico*, Mariana, ano 10, n.5, p.110-113, mai. 1911.

TRINDADE, Côn. Raimundo. *Archidiocese de Marianna*: subsidios para a sua historia. 2. ed. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1953-1955. 2v.

VIEIRA, Ernesto. *Diccionario musical*; contendo Todos os termos technicos, com a etymologia da maior parte d'elles, grande copia de vocabulos e locuções italianas, francezas, allemãs, latinas e gregas relativas à Arte Musical; noticias technicas e historicas sobre o cantochão e sobre a Arte antiga; nomenclatura de todos os instrumentos antigos e modernos, com a descripção desenvolvida dos mais notaveis e em especial d'aquelles que são actualmente empregados pela arte europea; referencias frequentes, criticas e historicas, ao emprego do vocabulo musical da lingua portugueza; ornado com gravuras e exemplos de musica por Ernesto Vieira. 2 ed, Lisboa: Typ. Lallemant, 1899. 11p., 1f. inum, 551p., 1p. inum.